

Barbara Mielcarek-Krzyżanowska

Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy,
Wydział Kompozycji, Teorii Muzyki i Reżyserii Dźwięku,
Katedra Teorii Muzyki i Kompozycji

ORCID: 0000-0002-7893-0115

Pastorałka dramatyczna Juliusza Słowackiego i jej muzyczna interpretacja we *Fragmentach* Zygmunta Mycielskiego

DOI: 10.14746/rfn.2020.21.2

I. Jak przekonywała Agata Seweryn, twórczość jednego z ulubionych romantyków Karola Wojtyły – Juliusza Słowackiego, w tym „nutami niesiona”¹ poezja, wielokrotnie inspirowała polskich kompozytorów. Choć sytuacja społeczno-polityczna naszego kraju w wieku XIX oraz na przełomie XIX i XX stulecia wpłynęła na ograniczoną recepcję idei Wagnerowskiego dramatu muzycznego, przez co brakowało odpowiedniego gatunku, który mógłby udźwignąć spuściznę dramatyczną Słowackiego, to jego twórczość swą potencjalną muzycznością literacką² otwierała się na kompozytorskie interpretacje. Wymienić można szereg utworów nawiązujących do wątków pochodzących z dzieł autora *Kordiana*. Do tekstów poetyckich Juliusza Słowackiego powstawały bowiem pieśni solowe i utwory chóralne, na grunt muzyki operowej adaptowano

dramaty i poematy, jego poezja inspirowała gatunki kantatowo-oratoryjne oraz twórczość programową. Zakres liryki wokalne inspirowanej poezją Juliusza Słowackiego współtworzą następujące pieśni i cykle: *Skąd pierwsze gwiazdy* Mieczysława Karłowicza (1896), *Dwie pieśni* op. 139 Apolinarego Szeluty (1949), *Trzy pieśni* op. 3 (1956) i *Śpiewy* op. 48 (1983) Henryka Mikołaja Góreckiego oraz pozostające w rękopisach miniatury wokalne Witolda Friemanna i Jana Adama Maklakiewicza. Z kręgu literatury chóralnej wymienić można *Dumę ukraińską* Henryka Jareckiego (1875), *2 kołędy* Kazimierza Wiłkomirskiego (1947) oraz *8 pieśni na chór mieszany* Henryka Swolkienia (1959). Dzieła sceniczne stworzyli: Henryk Jarecki (*Mindowe*, 1880), Władysław Żeleński (*Goplana*, 1896), Adam Münchheimer (*Mazepa*, 1900) i Ludomir Różycki (*Beatrix Cenci*, 1925–1926); kantatowo-oratoryjne: Tadeusz Szeligowski (*Rapsod*, 1949), Andrzej Krzanowski (*Audycja VI*, 1982), Roman Palester (*Listy do Matki*, 1984–1987) i Zygmunt Mycielski (*Fragmenty*, 1987). Zestawienie to domykają utwory programowe: *Lilla Weneda* Henryka Opieńskiego (1908–1909), *Anhelli* Ludomira Różyckiego (1909) oraz *Pożegnanie Ellenai* Feliksa Nowowiejskiego (1914).

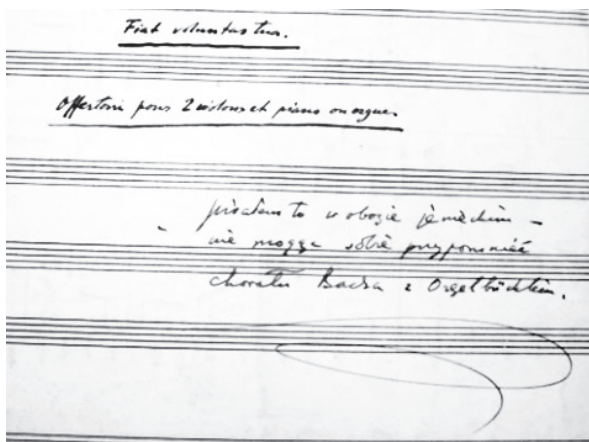
II. W powyższym wykazie znajduje się ostatnia kompozycja Zygmunta Mycielskiego, ukończone

¹ Por. A. Seweryn, *Poezja „nutami niesiona”. O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2008.

² „Słowacki w przeciwieństwie do Mickiewicza i Krasińskiego tworzył stosunkowo bardzo niewiele utworów lirycznych, odpowiednich dla techniki kompozytorskiej, właściwej liryce muzycznej, wiersz zaś jego tchnący pierwiastkiem muzycznym, posiada cechy niedogodne dla wokalizmu muzycznego, zawiera bowiem stosunkowo niewiele samogłosek podatnych dla wymowy w śpiewie. Oczywiście to samo odnosi się do tekstów dramatycznych Słowackiego. [...] wiersz Słowackiego nie znosi uzupełniania go muzyką, jako mający w sobie tyle muzycznego (w literackim tego słowa znaczeniu) pierwiastka”; A. Chybiński, *Juliusz Słowacki w muzyce polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1909 t. 8 nr 1/4, s. 225–227.

9 kwietnia 1987 roku *Fragmentsy* na chór i małą orkiestrę, dopełniające stosunkowo skromną listę religijnych utworów autora *Postludium*. Oficjalnie wymienia się bowiem – obok *Fragmentów – Trzy psalmy* (1982–1983) i mszę *Liturgia sacra* (1983–1984), wspominając o kameralnym *Fiat voluntas tua* (1943) oraz okolicznościowej miniaturze chóralnej *Wieczne odpoczywanie* (1983–1984).

Pisane w niemieckim obozie jenieckim offertorium *Fiat voluntas tua*, które miało być wykorzystane jako oprawa muzyczna mszy wielkanocnej w kwietniu 1943 roku, wyraźnie inspirowane jest muzyką Jana Sebastiana Bacha³ (aczkolwiek kompozytor wyznawał na stronie tytułowej, iż nie był w stanie przypomnieć sobie wówczas chorałów z *Orgelbüchlein*; por. fot. 1). Okoliczności powstania *Fiat...* z pewnością przyczyniły się do ograniczenia środków wykonawczych do obsady kameralnej, zastosowania stosunkowo prostej faktury (dialogowanie, prowadzenie linii melodycznej w równoległych tercjach i sekstach) oraz tradycyjnych rozwiązań tonalno-harmonicznych. Jest to jedyna ukończona kompozycja religijna Zygmunta Mycielskiego powstała przed wyraźnym zwrotem twórcy ku najważniejszym tekstom chrześcijaństwa, jaki miał miejsce w ostatnich latach jego życia.



Fot. 1. Zygmunt Mycielski, *Fiat voluntas tua* na dwoje skrzypiec i fortepian lub organy, strona tytułowa

³ Por. B. Mielcarek-Krzyżanowska, „U Bacha ani jedna nuta nie spada z nieba”. Zygmunt Mycielski a twórczość Jana Sebastiana Bacha, [w:] *Dzieło muzyczne wobec przeszłości i współczesności*, red. A. Nowak i B. Mielcarek-Krzyżanowska, Bydgoszcz 2020, s. 317–318.

Kiedy jako dojrzały kompozytor, z teką wypełnioną przede wszystkim symfoniami i pieśniami (stanowiącymi trzon jego twórczości), zapisał na kartach nitydziennika „Bóg musi być”⁴, skierował swą uwagę na naznaczone duchowością judeochrześcijańską utwory większych rozmiarów. Powstały wówczas *Trzy psalmy* oraz *Liturgia sacra*, które interpretować można jako wyznanie wiary Mycielskiego, powtarzającego wielokrotnie na kolejnych stronicach mszy *Credo...*, *credo...* [wierzę] oraz *Domine, non sum dignus...* [Panie, nie jestem godzien...]. Ostatnie miesiące życia wypełniło mu opracowanie kilku wersów tekstu bożonarodzeniowego misterium Juliusza Słowackiego, zatytułowanych w wersji słowno-muzycznej – *Fragmentsy*. Kompozycje te: *Trzy psalmy*, *Liturgia sacra* oraz *Fragmentsy*, dostrzeżone i pozytywnie przyjęte przez krytykę (wcześniej raczej chłodno reagującą na stosunkowo rzadkie wykonania utworów Mycielskiego), przyniosły kompozytorowi rodzaj wewnętrznego ukojenia, upewnienia co do słuszności podjętych decyzji twórczych.

Z tego okresu pochodzi także niewielkich rozmiarów *Wieczne odpoczywanie* napisane dla chóru z rodzinnej Wiśniowej, kompozycja, która zabrzmiała w czasie uroczystości pogrzebowych Zygmunta Mycielskiego.

Uzupełnienie powyższego zestawienia umożliwia ponadto przeprowadzona przez autorkę niniejszego tekstu kwerenda Archiwum Zygmunta Mycielskiego znajdującego się w zbiorach Zakładu Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie. Wykaz religijnych kompozycji poszerzyć można o trzy znaczące, jak się wydaje, szkice: młodzieńczy *Psalm XXVIII* (sprzed 1939 roku) oraz dwa utwory o charakterze oratoryjnym: *Charitas* do tekstu moralitetu/dramatu *Miłosierdzie* Karola Huberta Rostworowskiego (1969) i *Lignum vitae* (inny tytuł *Raj utracony*) na podstawie Księgi Rodzaju (1973).

III. Przywołane kompozycje, wraz z opracowanymi na orkiestrę symfoniczną preludiami chóralowymi Jana Sebastiana Bacha (1964), stanowią przeciwwagę dla sądów wypowiedzianych przez Barbarę Gutkowską, badaczkę XX-wiecznych autobiografii, jakoby Zygmunt

⁴ „Pan Bóg musi być!” Cyt. za: Z. Mycielski, *Niby-dziennik ostatni 1981–1987*, Warszawa 2012, s. 316 (zapis z 9 VII 1983).

Mycielski był ateistą⁵. Choć z kart jego dzienników przebija niekiedy rozczarowanie i zwątpienie⁶, odnosi się często wrażenie, że kompozytor traktował swą duchowość jako wyjątkową sferę prywatności, strzegąc jej przed próbami jednoznacznych klasyfikacji. Co więcej, rozpatrywanie konfesyjności Mycielskiego wyłącznie przez pryzmat dzienników (w ostatnich latach życia wyraźnie rozjaśnionych wyznaniem „Pan Bóg musi być!”⁷), bez uwzględnienia twórczości artystycznej, która była dlań niezwykle istotną formą wypowiedzi, prowadzi do niepełnych wyobrażeń o jego światopoglądzie. W różnych momentach życia, nie tylko w obliczu cierpienia, pojawiały się u autora *Dzienników* przebliski tęsknoty za Bytem wyższym. Potwierdzeniem tej tezy może być zapis z 1957 roku, w którym twórca odwołał się do wyniesionego z domu rodzinnego duchowego fundamentu:

Gdybym nie miał „spodu” i formacji chrześcijańskiej i dosyć rozwiniętej znajomości zasad chrześcijańskich i katolickich, to – z umysłem i uczuciowością, jaką mam, z wizją świata taką, jaką mam – mógłbym się tylko powiesić. Tylko ten „spód” tej formacji pozwala mi żyć, nawet „nie wierząc”. Bo daje mi pojęcie jakiejś ofiary, pojęcia wartości, które – choć mogą nie mieć dla mnie znaczenia prawdy absolutnej – to jednak dają mi nadzieję, że istnieją, choćby tylko jako pojęcia⁸.

⁵ „[...] Mycielski, zadeklarowany ateista, w sztuce uparcie i z rozmysłem szukał Absolutu, Sensu, będącego gwarantem człowieczeństwa, hierarchii, ładu, bez których świat pogrąży się w bezrozumnym zamęciu”; por. B. Gutkowska, „Chciałbym jeszcze kogoś uzdrowić, coś uzdrowić, naprawić. Ale jest już za późno”. *Fenomen dzienników Zygmunta Mycielskiego*, [w:] *Człowiek, myśl, muzyka. Wokół postaci i twórczości Zygmunta Mycielskiego*, red. B. Bolesławska-Lewandowska, B. Mielcarek-Krzyżanowska, G. Oliwa, Rzeszów 2019, s. 27.

⁶ Wątek ten podnosi także Anna Koszewska, pisząc: „na kartach dziennika problem istnienia Boga – wyrażany nieraz jako zwątpienie czy nawet zanegowanie jego czynnej obecności w świecie – przewija się niczym *leitmotiv*, jest wszechobecny. [...] Nie sposób jednak przejść obojętnie nad refleksją Mycielskiego wpisaną do dziennika po lekturze pism św. Teresy z Avila: «Cała sztuka jest tylko modlitwą. Do czegoś, do kogoś, a gdy już nie ma niczego, ani nikogo, to do siebie, do własnych możliwości, które pragną wyrzucić głęboko ukrytą tęsknotę za lepszym i piękniejszym światem»”; por. A. Koszewska, *Credo estetyczne Zygmunta Mycielskiego. Próba rekonstrukcji systemu*, [w:] *Krytyka muzyczna. Teoria, historia, współczesność*, red. M. Bristiger, R. Ciesielski, B. Literska, J. Guzy-Pasiak, Zielona Góra 2009, s. 180.

⁷ Cyt. za: Z. Mycielski, *Niby-dziennik ostatni...*, op. cit., s. 316 (zapis z 9 VII 1983).

⁸ Cyt. za: Z. Mycielski, *Dziennik 1950–1959*, Warszawa 1999, s. 274–275 (zapis z 14 IV 1957).

Podobne intuicje odnalazła w piśmiennictwie Mycielskiego Anna Koszewska, wyróżniając *passus* zamieszczony na łamach *Szkiców i wspomnień* twórcy *Fragmentów*: „[...] religia i sztuka mówią o czymś więcej, bo o naszej roli na ziemi. Czyli o najważniejszej sprawie, jaką umysł ludzki zrodził”⁹. Podkreślając w swych rozważaniach owo szczególne zestrojenie sztuki i religii, konstatowała: „Muzyka stała się wiarą w twórczym, życiowym obrachunku Zygmunta Mycielskiego. Albo też – być może – wiara religijna zawarła się w muzyce”¹⁰.

Jak założyć można na podstawie odnalezionych szkiców, powstająca na przestrzeni wielu lat, a nie – jak do niedawna sądzono – w ostatnim okresie życia, twórczość religijna Zygmunta Mycielskiego przypuszczalnie zaspokajała jego głęboką potrzebę metafizyki. Kompozytor sięgał do znanych mu od najmłodszych lat różnorodnych fragmentów z *Pisma Świętego*, do tekstów *ordinarium* i *proprium* oraz wybranych dzieł literackich, wykorzystując je niekiedy w funkcji inspirujących, znaczących tytułów (np. *Fiat voluntas tua* w instrumentalnym ofertorium), najczęściej zaś jako element powstającej złożonej słowno-muzycznej struktury w utworach wokalnie-instrumentalnych.

IV. Choć w szczególny sposób ostatni z dzienników Mycielskiego¹¹ odsłania przed czytelnikami różnorodne dylematy towarzyszące procesowi twórczemu (wskazuje teksty poetyckie poddawane opracowaniom, zatrzymuje się nad ich fragmentami interpretując je w szerokim kontekście kulturowym, dokonuje wyboru materiału dźwiękowego, szkicuje motywy dopisując komentarze o planowanych zamierzeniach kompozytorskich, ogólnie odnosi się do sposobu kształtowania dramaturgii kolejnych ogniw powstających utworów), w odniesieniu do *Fragmentów* do słów Juliusza Słowackiego twórca nie ujawnił źródeł swych fascynacji. Hipotetycznie wskazać można zarówno jego rozległe zainteresowania i erudycję, jak też spotkania z księdzem Janem Twardowskim, który patronował powstaniu *Trzech psalmów* i *Liturgiae sacrae*, a być może podsunął także kompozytorowi

⁹ Cyt. za: Z. Mycielski, *Szkice i wspomnienia*, Warszawa 1999, s. 230.

¹⁰ A. Koszewska, *Credo estetyczne ...*, op. cit., s. 180.

¹¹ Z. Mycielski, *Niby-dziennik ostatni...*, op. cit.

tekst *Góry się ozłociły...* W rozmowie z prezesem Towarzystwa im. Zygmunta Mycielskiego, Andrzejem Szypułą, twórca *Litanii polskiej* wyznał:

Miałem z Nim [Mycielskim] miłe spotkania. Wspólnie zastanawialiśmy się nad tekstami liturgicznymi, łacińskimi, które wykorzystywał On do swoich dzieł. Pomagałem w ich wyborze. Odwiedzałem Go w szpitalu, kiedy był już bardzo chory¹².

Pierwszą stronę notatnika obejmującego okres 26 sierpnia 1984–3 lutego 1986 otwiera zapis fragmentu utworu poetyckiego Juliusza Słowackiego:

Góry się ozłociły – szafiry mórz ciemniej.
Fale wstały. Od ziemi wiatr i koguty pieją.
Miesiąc jak ogień stoi na czarnym oceanie.
Korab na dalekościach wre na rozognionej pijanie.
Korab, wieloryb świata, z ogniami w okiennicach
Ku niemu idą Boże obłoki całe w świecach.
Uciszyło się morze i ziemia, i powietrze.

Wstawaj! Z pieśniami idźmy pasterskim
Pozdrowić dziecko... świat cały w rozruchu.
Zagroda w ogniu – trzody nasze w duchu,
Psy drżą... i siedzą z oczyma złotymi,
Podnosząc w górę nastrzyżone słuchy.
Pan przyszedł: wdziejmy baranie kożuchy
I chodźmy – ranni ludzie z pozdrowieniem.

Powyższy fragment, będący częścią większego utworu Słowackiego powstałego prawdopodobnie w styczniu 1843 roku, do chwili obecnej nie zyskał jednoznacznej kwalifikacji gatunkowej – zamieszczany był wśród wierszy¹³, poematów¹⁴, określano go jako „oratorium mistyczne”¹⁵, „misterium Bożonarodzeniowe”¹⁶, a także – kierując uwagę w stronę

towianizmu – jako „misterjum o narodzeniu Sprawy Bożej”¹⁷. Z kolei uwzględniając konstrukcję tekstu i sposób prezentacji treści (części dialogowane stanowiące ramę dla środkowej parabazy¹⁸) nazywano go także tryptykiem¹⁹.

Wybrany przez Mycielskiego środkowy fragment wiersza-poematu-misterium nabiera charakteru pastorałki. Choć brak w tekście Słowackiego obrazu stajenki i typowych dla bożonarodzeniowych siełanek scen adoracji, wyszukany środkami stylistycznymi – hiperbolicznymi tropami²⁰ – nakreślił poeta niezmierną aurę towarzyszącą Tajemnicy Narodzenia, m.in. przeobrażając blask stajenki w ogień rozświetlający noc.

V. Przystępując do opracowania tekstu, kompozytor sięgnął do techniki wypracowanej w latach 1957–1960, określonej przez Iwonę Lindstedt²¹ jako system tablicowy (tzw. *matrix system* oraz *board system*). Technika ta okazała się na tyle uniwersalna, że pozwoliła Mycielskiemu na realizację różnorodnych gatunków instrumentalnych i wokalnoinstrumentalnych. Wypracowywanie tego systemu wiązało się z przemianami roku 1956. Próbuąc w okresie odwilży w polskiej kulturze znaleźć adekwatne do zmieniającej się wyobraźni dźwiękowej²² środki wyrazu, badając możliwości dodekafonii i serializmu, wypracował indywidualny sposób komponowania za pomocą dwunastu dźwięków. Stosując procedury bliskie serializmowi, zaczął konstruować szeregi 12-dźwiękowe oraz wskazywał możliwości ich permutacji grupując je w tablice nazywane przezeń

¹⁷ Do tekstu *Pigonia (Misterjum o narodzeniu Sprawy Bożej, „Pamiętnik Literacki” 1916)* odsyła Stefania Bilińska w pracy *Chrystus i chrześcijaństwo w twórczości Słowackiego epoki mistycznej*, Tarnów 1929.

¹⁸ Por. S. Pigoń, *Nowe wydanie zbiorowe Słowackiego, „Pamiętnik Literacki” 1950 t. 39, s. 370.*

¹⁹ Por. ibidem.

²⁰ Por. komentarz Jana Okonia do antologii *Staropolskie pastorałki dramatyczne*, Wrocław 1989, s. LXX.

²¹ I. Lindstedt, *Dodekafonia i serializm w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Lublin 2001.

²² Por. fragment listu do Andrzeja Panufnika z dnia 26 XII 1957: „[...] chcę napisać coś, co dla mnie będzie zupełnie nowe. Uszy mi się bardzo zmieniły [rozstrzelenie – BMK]”. Cyt. za: *Zygmunt Mycielski – Andrzej Panufnik. Korespondencja. Część I: lata 1949–1969*, opracowanie, wstęp i komentarze B. Bolesławska-Lewandowska, Warszawa 2017, s. 42.

¹² Cyt. za: *Człowiek nigdy nie jest sam*. Rozmowa z ks. Janem Twardowskim w Warszawie (rozmawiał Andrzej Szypuła), „Kamerton” 1993 t. 3(14), s. 23.

¹³ Por. M. Ławrynowicz, *Nowe wydanie krytyczne Poematów Juliusza Słowackiego, „Sztuka Edycji” 2011 t. 1, s. 90.*

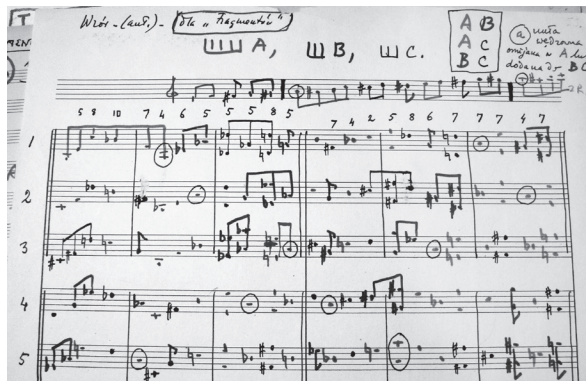
¹⁴ B. Gubrynowicz, *Z nieznanach rękopisów po Słowackim, „Pamiętnik Literacki” 1909 t. 8 nr 1/4, s. 236.*

¹⁵ Opinia prof. Tretiaka przywołana przez Bronisława Gubrynowicza; *Z nieznanach rękopisów po Słowackim...*, op. cit., s. 236.

¹⁶ L. Zwierzyński, *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobraźnia Słowackiego*, Katowice 2008, s. 292.

dodekafonicznymi²³. Poza zewnętrznym podobieństwem i nazewnictwem (seria, szereg, permutacja etc.) nie miały one punktów styecznych z tradycją wiedeńską – bliższe były teorii Herberta Eimerta²⁴. Zakładał bowiem Mycielski możliwość dowolnego operowania wycinkami szeregu, powtarzalność dźwięków, wprowadzanie następstw sekundowych i tercjowych oraz współbrzmień (np. kwintowych i oktawowych) kojarzonych z systemem modalnym oraz systemem tonalnym dur-moll. Wypracowana metoda, zastosowana po raz pierwszy w *II Symfonii* (powstałej na materiale *Wariacji matematycznych* na orkiestrę, które chciał Mycielski zadedykować Nadii Boulanger²⁵), sprowadzająca się do podporządkowania procedur prekompozycyjnych („spekulacji”) kategoriom emocjonalnym („wzruszeniem”), stała się swoistym *modus operandi* następnych kompozycji, w tym także ostatnich *Fragmentów*.

Szereg dźwiękowy będący podstawą materiałowcą *Fragmentów* do słów Juliusza Słowackiego eksponuje w szczególny sposób brzmienie czystych kwart i – odpowiednio w inwersji – czystych kwint (por. fot. 2).



Fot. 2. Zygmunt Mycielski, tablice dodekafoniczne do *Fragmentów* (wycinek).

Symboliczne znaczenie tych współbrzmień zaznaczył Mycielski w jednym z zapisów z 1982 roku:

Kwinty, kwarty, oktawy, fascynacja interwałami czystymi. Są to jakieś „wieczne” brzmienia. Intuicyjnie (?) w chorale gregoriańskim brzmiące, w tym, co jeszcze nie jest sztuką, a jest muzyką²⁶.

Ich wyeksponowanie, wraz z charakterystyczną dla tego twórcy surowością środków, szczególnie wyrazistą w kompozycjach o charakterze religijnym, jest zabiegiem świadomym, co potwierdzają m.in. słowa o konieczności ograniczenia zewnętrznych efektów, patosu i nowatorstwa na rzecz powagi i prostoty²⁷. Można oczywiście zastanawiać się nad zasadnością tak dalece posuniętego ascetyzmu, jednak pamiętać należy, że to świadoma decyzja twórcza; że z całego spektrum możliwości kompozytor pozostawia oszczędne, pozornie bezbarwne środki, że ów filtr – wystawienie niejako poza nawias zainteresowań Mycielskiego komplikacji i zbędnych efektów – pozwala na pozostawienie tych elementów, które uznać można za esencję, istotę, trzon jego wypowiedzi artystycznej. I wydaje się, że nie jest to sztuczne kreowanie sfery *sacrum*, że stosowane zabiegi i mechanizmy służą wydobywaniu treści i emocji opracowywanych tekstów, a w tworzonej narracji wyczuwa się autentyczność, prawdę i skromność.

Dwuczęściowa struktura fragmentu misterium Juliusza Słowackiego znalazła odzwierciedlenie w rozczłonkowaniu kompozycji Zygmunta Mycielskiego na dwa ogniwa domknięte swoistą codą, w której twórca dodał do tekstu wieszczą słowa „Pan Światłość, pokój nad całym stworzeniem”. Każde z ogniw poprzedzone jest instrumentalnym wstępem nabierającym charakteru ekspresyjnego wprowadzenia w nastrój następującego po nim segmentu wokalnoinstrumentalnego (por. ilustr. 3).

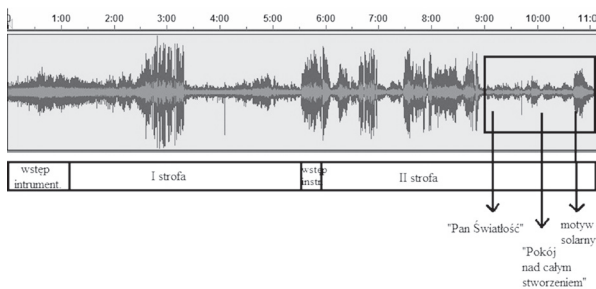
²³ Por. Z. Mycielski, *Jeszcze o wyborach wysokości dźwięku*, „Res Facta Nova” 1994 t. 1(10), s. 12–16.

²⁴ O studiach Mycielskiego nad „dzielkiem Eimerta” wspomina Iwona Lindstedt w monografii *Dodekafonia i serializm...*, op. cit., s. 289.

²⁵ Por. B. Mielcarek-Krzyżanowska, *II Symfonia Zygmunta Mycielskiego: dzieło-manifest*, [w:] *Człowiek, myśl, muzyka...*, op. cit., s. 106–113.

²⁶ Cyt. za: Z. Mycielski, *Niby-dziennik ostatni...*, op. cit., s. 163 (zapis z dnia 4 II 1982).

²⁷ „Język muzyczny [... mszy], który w dużym stopniu nawiązuje do chorału gregoriańskiego, jest językiem poważnym, unika efektów [...] Staralem się zawęzić paletę, żeby to było pisane alfabetem podstawowym, takim, jaki dają tradycyjne instrumenty [...] chciałem uniknąć dętego patosu. Sztuka jest potrzebą głębszą, a nie tylko jakąś emocją nowości, niespodzianki, zdziwienia...”; E. Markowska, Z. Mycielski, *Dwie rozmowy*, „Res Facta Nova” 1994 t. 1(10), s. 39.



Ilustr. 1. *Fragmenty* Zygmunta Mycielskiego; spektrogram nagrania utrwalonego na płycie Polskich Nagrań Warszawa Kwiecień 1987. *Kronika dźwiękowa nr 7 SX2582*²⁸.

W ogniwie pierwszym, statycznym, muzyka wyłania się niemal z ciemności nocy. Inicjujący motyw klarnetu, eksponujący ruch sekund i tercji, wtapia się w subtelne brzmienie smyczków uzupełnione ciemnym brzmieniem fagotu. Centrum tonalnym instrumentalnego wstępu jest dźwięk *a*, opatrzony przez Mycielskiego w materiale prekompozycyjnym komentarzem „nuta wędrowna” (por. fot. 2). Od niego zaczynają niejako sączyć się kolejne motywy tworząc finezyjne tło, na którym niezwykle spokojnie („czysto, bez pizzicata” – jak nadmienia Mycielski w szkicach²⁹) wprowadzane są kolejne wersy tekstu opisującego rozpromieniony świat. Melorecytacyjne pochody wyłącznie głosów męskich, rozjaśnianych smyczkami w wysokim rejestrze, stopniowo nabierają rozpędu, by ilustrować kolejne hiperboliczne obrazy (por. przykł. 1³⁰). O ile materiał dźwiękowy wstępu „wypromieniowany” został z „nuty wędrownej” i – tym samym – scentralizowany wokół dźwięku *a*, ogniwo, w którym muzyka łączy się z tekstem, podporządkował kompozytor regułom systemu tablicowego. Kolejne dźwięki poszczególnych głosów chóru pochodzą z początkowej sekwencji pierwszego szeregu tablicy dodekafonicznej.

²⁸ Chór i Orkiestra Filharmonii Śląskiej w Katowicach, dyr. Karol Strjya.

²⁹ Rękopiśmienne szkice kompozycji z Archiwum Zygmunta Mycielskiego ze Zbiorów BN w Warszawie.

³⁰ Przykłady muzyczne pochodzą z rękopisu odnalezionego przez Beatę Bolesławską-Lewandowską w zbiorach Andrzeja Panufnika w Twickenham pod Londynem w 2020 roku. Autorka składa podziękowanie dr hab. Bolesławskiej-Lewandowskiej za udostępnienie partytury utworu.



Przykł. 1: Zygmunt Mycielski, *Fragmenty* na chór i małą orkiestrę do tekstu J. Słowackiego, t. 1–24.

Nokturnowy charakter tego segmentu, osiągnięty zestrojeniem spokojnego tempa (*Lento*) z niskim poziomem dynamicznym, ciemną barwą oraz niespieszną melodeklamacją zostaje ożywiony w środkowym fragmencie (por. spektrogram, 2:30–3:20), gdy muzyka staje się nośnikiem tekstu traktującego o wrącym na ognistej pianie okręcie. Kontrast dynamiczny (*cre-scendo* i *forte*), wzmożenie ruchu poprzez rozdrobnienie wartości rytmicznych oraz poszerzenie pola fakturalnego intensyfikują symboliczne przesłanie tego obrazu. W Noc Narodzenia na świat przyszedł Zbawiciel; i to Jego przyjście obrazuje korab-arka, która za czasów Noego umożliwiła przetrwanie rodzaju ludzkiego.

Kolejne, tym razem dynamiczne ogniwo *Fragmentów* rozpoczyna, jak już wzmiankowano, instrumentalny wstęp gwałtownie przerwany pojawieniem się głosów żeńskich, wzywających pasterzy, „rannych ludzi”, by z muzyką wyruszyli powitać Dziecko (kulminacja tego odcinka na słowach „Pan przyszedł [...] chodźmy”). I kiedy, wraz z rozdrobnieniem wartości rytmicznych wynikającym z zachowania naturalnego rytmu słów, pojawia się wezwanie skierowane ku „rannym ludziom”, Mycielski gwałtownie zatrzymuje ruch, powtarza słowa, zaopatrując je w coraz bardziej kunsztowne figury muzyczne, uwypuklając znaczenie Narodzenia. W stosunku do początkowego zamiaru uzupełnia kompozytor wybrane strofy z misterium Słowackiego o błogosławieństwo: „Pokój nad całym stworzeniem”. I choć owa szczególnego rodzaju coda rozgrywa się niemal w ciszy (partie chóralne, przerwane recytatywem waltorni opartym na sekwencji szóstego szeregu, wykonywane są *a cappella*), wydaje się, że to właśnie ona stanowi kluczowy moment całej kompozycji. Podobne intuicje we wspomnieniu opublikowanym na łamach „Res Facta Nova” po śmierci Zygmunta Mycielskiego wyraził Michał Bristiger, odnosząc się do tego fragmentu w niezwykle poetycki sposób:

Teraz słucham, jak muzyka kończy się słowem Świa-tło-ś-ć i muzyczną figurą, jaka pojawiła się zarazem na początku utworu, na ciemnym tle, kiedy jeszcze nie wiadomo, co z niej wyniknie, a przy końcu już się spełnia. To słowo zaczyna świecić, a zawiera w sobie i świat, i jego tło, i tę swoją – mówi Miłosz – «błazeńską czapkę» z ś i ć, jaką język polski nakłada na słowa uroczyste, a którą Zygmunt ostatnim swym gestem

stracił ze słowa, pozwalając mu w sposób wolny promienieć. Odrywa się głos fletu, idzie cicho i spokojnie w górę, aż osiągnie, w harmonii z ostatnim akordem swój ostatni dźwięk, aż rozplynie się w pauzie – bez fermaty, *pianissimo* i *ritenuto a piacere*. Wsłuchuję się w tę ciszę, tę chwilę odejścia, ten moment rozmowy, pragnąc szepnąć: „Dobranoc, mój książę”³¹.

Ten symboliczny, solarny motyw (por. przykł. 2), jako „światłość wiekuista” wybrzmiewał także w nieco wcześniejszym, chóralnym *Wiecznym odpoczywaniu*, w quasi-requiemie pisanym dla chóru w rodzinnej Wiśniowej, a jednocześnie także dla siebie...

VI. We *Fragmentach* zaobserwować można elementy, jakie w swej koncepcji duchowości muzyki wyodrębnił Bohdan Pocię (religijny temat, poruszenie i przeniknięcie)³². Bezdyskusyjną kwestią jest oczywiście podjęty przez Mycielskiego temat nawiązujący do jednej z największych tajemnic chrześcijaństwa – „wyjścia Boga na spotkanie z człowiekiem”, by przywołać słowa biskupa Karola Wojtyły z 1968 roku³³. Decyzja o umuzycznieniu tekstu Słowackiego wpłynęła na sposób ukształtowania materiału prekompozycyjnego i odpowiednie jego zadysponowanie, ze szczególnym uwzględnieniem tradycyjnych symboli muzycznych, wprowadzając *Fragmenty* w przestrzeń religijnego poruszenia. Stadium religijnego przeniknięcia z kolei odczytywane może być z perspektywy skupienia osiągniętego na drodze redukcji oraz wyrażenia za pomocą dźwięków przejścia od ciemności do światła.

Przypisywaną ostatnim kompozycjom Mycielskiego metafizykę i duchową dojrzałość, osiąganą spójnością koncepcji i wyjątkowym skupieniem, przeniesić można także na wieńczące jego drogę twórczą *Fragmenty*. Przywołując inwariantny model faz twórczości zaproponowany przez Mieczysława Tomaszewskiego³⁴, przedstawiony utwór można by zakwalifikować do kręgu dzieł ostatnich, naznaczonych charakterem solilokwialnym. Podjęty przez Słowackiego wątek

³¹ M. Bristiger, *Zygmunt Mycielski* [wspomnienie], „Res Facta Nova” 1994 t. 1(10), s. 9.

³² B. Pocię, *Stadia muzycznej duchowości. Trzy wykłady*, Katowice 2009.

³³ [Hasło:] *Cud*, [w:] K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, Warszawa 1987, s. 67–68.

³⁴ M. Tomaszewski, *Droga twórcza, jej progi i fazy, przemiany i fiksacje*, [w:] *Dzieło muzyczne i jego konteksty* (5), red. A. Nowak, Bydgoszcz 2009, s. 9–20.

Handwritten musical score for voice and orchestra, pages 149-150. The score includes vocal lines for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), and instrumental parts for Violins (Vln.), Violas (Vcl.), Cellos (Cb.), and Double Basses (Cb.). The lyrics are in Polish, with some words in italics. The page numbers 149 and 150 are visible at the bottom.

Handwritten musical score for voice and orchestra, page 155. The score includes vocal lines for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), and instrumental parts for Violins (Vln.), Violas (Vcl.), Cellos (Cb.), and Double Basses (Cb.). The lyrics are in Polish. The page number 155 is visible at the bottom.

Handwritten musical score for voice and orchestra, page 160. The score includes vocal lines for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), and instrumental parts for Violins (Vln.), Violas (Vcl.), Cellos (Cb.), and Double Basses (Cb.). The lyrics are in Polish. The page number 160 is visible at the bottom.

Przykł. 2: Zygmunt Mycielski, *Fragmety* na chór i małą orkiestrę do tekstu J. Słowackiego, t. 149–164.

Bożego Narodzenia cechuje szczególna świadomość bliskości Stwórcy... Wobec śmierci Mycielskiego cztery miesiące po skomponowaniu *Fragmentów*, symbolika utworu nabiera szczególnego znaczenia...

BIBLIOGRAFIA

- Bilińska Stefania, *Chrystus i chrześcijaństwo w twórczości Słowackiego epoki mistycznej*, Księgarnia i Drukarnia Zygmunta Jelenia, Tarnów 1929.
- Bristiger Michał, *Zygmunt Mycielski* [wspomnienie], „Res Facta Nova” 1994 t. 1(10), s. 9.
- Chybiński Adolf, *Juliusz Słowacki w muzyce polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1909 t. 8 nr 1/4, s. 225–228.
- Człowiek nigdy nie jest sam. Rozmowa z ks. Janem Twardowskim w Warszawie (rozmawiał Andrzej Szypuła), „Kamerton” 1993 t. 3(14), s. 23.
- Gubrynowicz Bronisław, *Z nieznanych rękopisów po Słowackim*, „Pamiętnik Literacki” 1909 t. 8 nr 1/4, s. 234–244.
- Gutkowska Barbara, „Chciałbym jeszcze kogoś uzdrowić, coś uzdrowić, naprawić. Ale jest już za późno”. Fenomen dzienników Zygmunta Mycielskiego, [w:] *Człowiek, myśl, muzyka. Wokół postaci i twórczości Zygmunta Mycielskiego*, red. Beata Bolesławska-Lewandowska, Barbara Mielcarek-Krzyżanowska, Grzegorz Oliwa, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2019, s. 17–31.
- Koszevska Anna, *Credo estetyczne Zygmunta Mycielskiego. Próba rekonstrukcji systemu*, [w:] *Krytyka muzyczna. Teoria, historia, współczesność*, red. Michał Bristiger, Rafał Ciesielski, Barbara Literska, Jolanta Guzy-Pasiak, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 175–180.
- Lindstedt Iwona, *Dodekafonia i serializm w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Polihymnia, Lublin 2001.
- Ławrynkowicz Marta, *Nowe wydanie krytyczne Poematów Juliusza Słowackiego*, „Sztuka Edycji” 2011 t. 1, s. 88–91.
- Markowska Elżbieta, *Mycielski Zygmunt, Dwie rozmowy*, „Res Facta Nova” 1994 t. 1(10), s. 37–41.
- Mielcarek-Krzyżanowska Barbara, „U Bacha ani jedna nuta nie spada z nieba”. *Zygmunt Mycielski a twórczość Jana Sebastiana Bacha*, [w:] *Dzieło muzyczne wobec przeszłości i współczesności*, red. Anna Nowak i Barbara Mielcarek-Krzyżanowska, Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoszcz 2020, s. 307–324.
- Mielcarek-Krzyżanowska Barbara, *II Symfonia Zygmunta Mycielskiego: dzieło-manifest*, [w:] *Człowiek, myśl, muzyka. Wokół postaci i twórczości Zygmunta Mycielskiego*, red. Beata Bolesławska-Lewandowska, Barbara Mielcarek-Krzyżanowska, Grzegorz Oliwa, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2019, s. 106–113.
- Mycielski Zygmunt, *Dziennik 1950–1959*, Warszawa 1999.
- Mycielski Zygmunt, *Jeszcze o wyborach wysokości dźwięku*, „Res Facta Nova” 1994 t. 1(10), s. 12–16.
- Mycielski Zygmunt, *Niby-dziennik ostatni 1981–1987*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2012.
- Mycielski Zygmunt, *Szkice i wspomnienia*, red. Paweł Kądziała, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1999.
- Pigoń Stanisław, *Nowe wydanie zbiorowe Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1950 t. 39, s. 361–401.
- Pociąg Bohdan, *Stadia muzycznej duchowości. Trzy wykłady*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2009.
- Rahner Karl, Vorgrimler Herbert, [hasło:] *Cud*, [w:] *Karl Rahner, Herbert Vorgrimler, Mały słownik teologiczny*, przeł. Tadeusz Mieszkowski, Paweł Pachciarek, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1987, s. 67–68.
- Seweryn Agata, *Poezja „nutami niesiona”. O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2008.
- Tomaszewski Mieczysław, *Droga twórcza, jej progi i fazy, przemiany i fiksjacje*, [w:] *Dzieło muzyczne i jego konteksty (5)*, red. Anna Nowak, Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoszcz 2009, s. 9–20.
- Zwierzyński Leszek, *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobraźnia Słowackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008.
- Zygmunt Mycielski – Andrzej Panufnik. Korespondencja. Część I: lata 1949–1969*, opracowanie, wstęp i komentarze Beata Bolesławska-Lewandowska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2017.

Za udzielenie zgody na publikację przykładów muzycznych autorka składa podziękowanie pani Zofii Mycielskiej-Golik.

Materiały rękopiśmienne pochodzą z archiwum Zygmunta Mycielskiego znajdującego się w Bibliotece Narodowej.

SUMMARY

Barbara Mielcarek-Krzyżanowska

Drama Pastorale by Juliusz Słowacki and its Musical Interpretation in *Fragmenty* by Zygmunt Mycielski

Zygmunt Mycielski's final work, *Fragmenty* to words by Juliusz Słowacki (1987) belongs to the collection of religious works which crown the creative path of the author of *Postludia*. *Fragmenty* were written on the basis of a rigorous, individual method of composing using twelve notes – an array system devised by him towards the end of the 1950s which from that time consistently accompanied his creative undertakings. The austerity of technique achieved by limiting external effects, particularly apparent in Mycielski's religious compositions (alongside *Fragmenty* one should mention here above all *Trzy psalmy* and the mass *Liturgia sacra*), results from the desire to reject pathos in favour of gravity and simplicity. This conscious creative decision means that the devices used serve to bring out the meaning and the emotion in Słowacki's text, and in the created narration one perceives authenticity, truth and modesty. *Fragmenty* may be interpreted as a special kind of testament, Mycielski's confession of faith, and the shades of sacrality discovered in it – the stages of musical spirituality according to Bohdan Pocięj's conception, support this supposition.

Keywords

Zygmunt Mycielski, Juliusz Słowacki, *sacrum* in music, cantata-oratorio works, late style